

FACILI OBIEZIONI CONTRO IL CINEMA COME ARTE

Il processo artistico impegna tutto l'uomo: intelligenza e fantasia, ragione e sensibilità; e questo, sia nel momento in cui l'artista esperisce la sua prima intuizione in termini di fantasia, e poi via via la determina e la individua nella fase creativa, selezionando e dosando i mezzi espressivi che gli si offrono, sicché il suo esprimersi s'innalza a dignità di stile; sia nel momento in cui lo spettatore, messo avanti all'opera d'arte, dagli elementi stilistici di essa risale al mondo intimo dell'artista, ed entrando in sintonia con esso, ne gusta, contemplandoli e vivendoli, i valori di bellezza.

Ciò posto, la via più diretta per decidere se un'opera sia d'arte o no e, quindi, se la specifica attività umana che l'ha prodotta possa e debba dirsi essa stessa arte, sarebbe quella di porre spettatori, capaci di giudizio estetico, avanti a una o più opere candidate a questo giudizio, ed attendere; se le opere, per quanto rese presenti ed esaminate, risultano magari ricche di valori culturali e sociali, tecnici o storici, psicologici o religiosi, ma non suscitano mai una commozione di serena fruizione di bellezza, sia pure parziale: sospendere il giudizio ed attendere ulteriori prove positive; se, invece, da una o da più opere che adoperano un fondamentalmente identico linguaggio espressivo, — nel caso del cinema quello delle immagini schermiche in movimento, — finalmente una scintilla scocca ed inizia il processo di fusione illuminante tra il mondo espresso dall'artista e quello intuito dallo spettatore, allora, la risposta non potrebbe essere dubbia: si tratterebbe di un'opera d'arte e, se *ab esse ad posse valet illatio*, artistica sarebbe l'attività che l'avesse prodotta.

Potremmo, dunque, ricorrere a questo procedimento per di-

mostrare anche l'artisticità del cinema, analizzando, previa la loro ripetuta visione, alcuni film i quali, a detta degli intendenti, ritengono a buon diritto la qualifica di opere d'arte, come, per citare solo alcuni tra i titoli più noti ai frequentatori di *cineclub*, *Bronenosetz Potiomkin* (1925) di Eisenstein e *La passion de Jeanne d'Arc* (1929) di Dreyer, *Le million* (1931) e *Le silence est d'or* (1947) di Clair, *The Gold Rush* (1925) e *The Circus* (1928) di Chaplin, *Le journal d'un Curé de campagne* (1950) di Bresson e *Hamlet* (1945) di Olivier, *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) di Rossellini, *Sciuscià* (1946) di De Sica...

Ma ci rinunciamo; e perché, di solito, queste opere sono note a solo chi non ha bisogno di siffatta dimostrazione e perché, quand'anche ci fossero le condizioni per darla, affinché riuscisse valida, occorrerebbe nello spettatore, oltre ad un minimo di gusto, un minimo d'iniziazione al linguaggio filmico, cioè proprio quei presupposti, la mancanza dei quali spiega l'atonìa o i pregiudizi di molte persone davanti al cinema.

Càpita, infatti, rispetto a questo, quello che càpita pure rispetto alle altre forme di espressione artistica; quanti, che non abbiano affinato dallo studio e dall'esercizio il gusto innato della bellezza, e quanti che un sistematico tirocinio non ha introdotto alla piena comprensione delle opere d'arte, sono capaci di leggere, pienamente gustandole, se non proprio senza annoiarsi, poniamo, l'*Edipo Re* o le *Bucoliche*, di contemplare, ma non con la svagata curiosità del turista, le *Porte* del Ghiberti o le tele del Canaletto, di trovare il Palazzo Strozzi o l'infermezzo della *Cavalleria* "più interessanti" della Torre Eiffel o della fanfara dei bersaglieri?

Preferiamo, perciò, limitarci a ribattere ad alcune obiezioni opposte dai negatori del cinema-arte, per quanto, come vedremo, non ci sembrino tutte meritevoli di refutazioni in forma. Confutandole, avremo modo insieme e di rilevare la loro inconsistenza e, specialmente rispondendo a quelle che diremo "intrinseche", di chiarire le premesse prime del linguaggio filmico.

Giacché le obiezioni solite a farsi sono di due specie: alcune si attaccano alla tecnica stessa della produzione cinematografica e del suo linguaggio, e sono: le pretese pluralità degli autori ed essenziale dipendenza dalla realtà fotografata; altre si rifanno a circostanze del tutto estrinseche al film come eventuale opera d'arte; cercheremo di sbrigarci di queste ultime, per poi approfondirci in una più utile discussione delle prime.

Dove sono i film artistici?

Alla prima, che perentoriamente chiede: « Dove sono le opere d'arte prodotte dal cinema? », sostanzialmente abbiamo già risposto con i titoli sopra riportati. Tuttavia, anche se non fosse riuscito a toccare quelle eccelse vette che F. Crommelynck assicura già raggiunte (« Tale evoluzione tecnica ha valso di recente, in questa espressione artistica, delle opere paragonabili per perfezione ai grandi capolavori della pittura, della scultura e della letteratura »)¹, ed avesse ragione L. Bartolini nel lamentare che « mai sino ad oggi il cinema è assurto alle altezze a cui giunsero le antiche belle arti »², dopo aver doverosamente ribattuto che poche arti si salverebbero se per conservare il loro diploma di maturità le obbligassimo a sfornare, ogni mezzo secolo, colossi di capolavori come quelli di Omero e di Dante, di Prassitele e di Leonardo, di Michelangelo e di Wagner, faremmo osservare che ogni attività artistica andrebbe orgogliosa di enumerare, in appena pochi decenni, quanti ne conta il cinema, tante opere stilisticamente valide quante esso già oggi vanta; e ciò osservando, ci sovverrebbero i nomi di D. W. Griffith, K. Vidor, J. Ford ed E. Kazan, A. Kurosawa e K. Mizoguchi, A. Korda e D. Lean, J. Renoir, R. Clément, M. Carné e J. Feyder, M. Stiller, V. Sjöström e V. von Sternberg, W. Murnau, A. Dupont e W. Pabst, Blasetti, Germi e Castellani, e di altri ancora, che in America e in Giappone, in Inghilterra, in Francia, Svezia, Germania, Italia e altrove hanno reso in immagini schermiche il loro estro poetico; nonostante i pericoli insiti nella tecnica del cinema, i quali, se, come vedremo, non necessariamente riescono a soffocare l'espressione artistica, tuttavia la vincolano e ne rendono stentata la nascita.

Cinema effimero?

Una seconda obiezione si attacca alla caducità del cinema; non tanto per il suo supposto materiale, la pellicola, che passando nelle macchine di proiezione si riga, si macchia e si rompe, in breve diventa irricognoscibile ed inservibile, e che, anche se non

¹ Cfr M. VERDONE, *Gli intellettuali e il cinema*. Roma 1952, p. 141.

² Dopo di che ha ben motivo di qualificare il cinema « arte, figlia ed ancella delle arti maggiori ». Cfr *Cinema dell'intelligenza*. Roma s.a., pp. 11 e 13.

viene adoperata, cristallizza e screpola, a differenza delle tele e delle tavole, che resistono secoli, e degli affreschi, della pietra e del bronzo, che durano millenni, e soprattutto della parola, che, scritta o tramandata di viva voce, pare che partecipi dell'eternità di quella di Dio, la quale fu al principio, è e sarà³, quanto nel suo consistere in immagini troppo legate al rapido fluire del costume, del gesto e della lingua parlata; sicché mentre le stilizzazioni dei primitivi italiani o dei bizantini, dell'arte etrusca o greca, come pure quelle delle arti egiziana e babilonese, nonostante anche i millenni che le separano da noi, riescono ancora a commuoverci esteticamente, o almeno non ci mettono a disagio, film che ci hanno esaltato o commosso appena qualche decennio fa, rivisti oggi, è miracolo se non ci fanno scoppiare in clamorose risate. E non sono solo le "divissime", come Pina Menichelli o Francesca Bertini, a produrci questo effetto con il loro convulso attaccarsi agli stipiti delle porte e alle tende delle finestre, ma artiste celebri come Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse; e non solo i film d'ante prima guerra mondiale, ma quelli di appena una ventina di anni fa... Gli stessi idoli, che fecero cadere in deliquio molti di noi, come la « fidanzata d'America » Mary Pickford e il « fantastico » Douglas Fairbanks, l'« immortale » Rodolfo Valentino e la « divina » Greta Garbo, caro e grazia è se appena non sembrano ridicoli ai nostri figli, i quali trovano antidiluviani ed assurdi: e scenografie, e vestiti, ed acconciature, e gesti, e movimenti, ed espressioni mimiche, ed inflessioni di quel loro mondo, mentre poi accettano, e magari apprezzano, gli ingenui orridi della scultura romanica e gotica, le figurazioni senza prospettiva dei nostri primitivi, la fantasiosa costumistica e l'anatomia approssimativa dell'Angelico e le orgiastiche composizioni di Brueghel e di Bosch, e il teatro di Calderón o di Shakespeare⁴.

Ora, questo precoce invecchiare e svuotarsi delle immagini sullo schermo non dimostra la impotenza del cinema ad esprimere quei valori universali e soprattemporali che ogni linguaggio artistico deve poter esprimere?

Senza ingolfarci, per il momento, nella questione fondamentale del cinema come linguaggio, ci limitiamo a notare che il fenomeno rilevato dipende dalla circostanza che il cinema, a

³ Si riferisce solo a questa labilità materiale A. CONSIGLIO, nella paginetta che dedica all'argomento in *Cinema arte e linguaggio*. Roma 1936, pp. 80-82.

⁴ Già nel 1935 faceva la facile profezia Fr. Flora, nella rivista *Pan*: « Tra dieci anni le dive e i divoni d'ogni paese che oggi più si atteggiavano dinanzi ai nostri

differenza del teatro, pur presentando visivamente, come quello, una vicenda che si svolge nel tempo, la fissa una volta per sempre sulla pellicola rinunciando ad ogni possibilità di adeguarsi alle convenzioni mimiche e al mutato costume del pubblico; con quest'aggravante, che, mentre al teatro, un pubblico che abbia un minimo d'iniziazione al suo linguaggio e alle sue convenzioni normalmente ha l'impressione di assistere ad una vicenda *rappresentata*, o alla *interpretazione* di un testo che può prescindere del tutto dalla sua contemporaneità, nel cinema il pubblico normale tende a partecipare all'azione come *presente*, e perciò si sente a disagio quando appunto viene sollecitato ad accogliere come attuali, atteggiamenti, scenografie, mimiche e convenzioni di costume, che invece egli sente passatissimi, una volta che sono tramontati il labile gusto e la moda passeggera che li ispirarono; e questo indipendentemente da che le immagini organizzate in racconto e in spettacolo abbiano o non abbiano raggiunto validità di espressione artistica.

Ne consegue che la spiccata invadenza autonoma che nel cinema possono avere i segni significanti (le immagini) sul significato inteso dall'artista, non depone contro il cinema come arte, bensì per la necessità che c'è d'iniziare il pubblico alla sua lettura e comprensione, come già si fa a proposito di altri linguaggi artistici; solo per questa via il pubblico potrà scoprire gli eventuali valori universali e soprattemporali espressi dall'artista, senza formalizzarsi per il costume o la mimica desueti, come già fa per il teatro, dove, se debitamente iniziato, non viene distratto dalle "assurde" (oggi) convenzioni dell'araldo e del coro della tragedia greca, o dai "luoghi deputati" dei misteri medievali, o dalle tabelle locali del teatro shakespeariano; e si commuove sulle sorti di Antigone, della Traviata o di Mimì senza trovarle ridicole, se la prima veste il peplo greco, l'altra la crinolina, e la terza il kimono giapponese.

Intanto, però, mentre si aspetta che siffatta iniziazione si faccia e dia i suoi frutti, i registi migliori, consapevoli o meno dell'obiezione, si sono incaricati di dimostrare che essa è per lo meno parziale, ed hanno creato opere che nulla hanno di caduco. Basti ricordare i due capolavori di Chaplin e di Dreyer; ri-

occhi, saranno altrettanto indifesi contro il ridicolo di quel che siano state le povere signore donde ebbe inizio il divismo, e che l'alt'anno ci furono poco cavallerescamente offerte come oggetto di riso» (cfr M. VERDONE, *op. cit.*, p. 145). Su questo fenomeno si fonda il mediocre film di Camerini: *La valigia dei sogni* (1952).

vedendo oggi *The Gold Rush* (1925) e *La passion de Jeanne d'Arc* (1929), anche mal ridotti come sono dai successivi controtipi passati e ripassati nella trentina di anni che già contano, la nostra emozione estetica, lungi dal decrescere, si esalta di una nota nostalgica, come quando contemplammo quel poco di fulgente bellezza che è sfuggita al salnitro della *Cena* di Leonardo.

Originale e copie

Questa faccenda dei controtipi, cioè il procedimento mediante il quale si ricavano nuove copie di film da altri positivi, dà ansa ad una terza obiezione estrinseca, tanto speciosa che non varrebbe la pena di confutarla, neanche in uno scritto di divulgazione come il nostro, se non offrisse il destro per esporre una delle verità più ignorate in materia di cinema. Essa muove dal principio che le copie di un'opera d'arte non sono opera d'arte, e prosegue deducendo che, siccome tutte le pellicole che si proiettano sono copie, supposto anche che l'originale fosse opera d'arte...

Naturalmente, non abbiamo difficoltà a concedere l'ovvia minore, e neanche, in linea di massima, la maggiore, confortati, tra l'altro, dall'autorità di un tecnico ed artista come il Friedländer, che acutamente osserva: «Non è necessario che il copista sia incapace di originalità. Ci si può perfino immaginare che le sue doti superino quelle del modello. L'importante è che l'esigenza di una copia coscienziosa imprime al suo lavoro il sigillo di una subordinazione; che l'animo, qualunque esso sia, è fondamentalmente diverso da quello del creatore. Copiando, il pittore rinuncia alla propria visione personale. Il maestro creatore impegna tutte le sue forze intellettuali e sentimentali, il copista impegna soltanto la memoria, l'occhio e la mano. Chi sente la differenza fra ciò che nasce e ciò che viene fatto non si lascerà ingannare facilmente. L'originale è come un organismo, la copia come un meccanismo»⁵. Individuiamo, però, il tarlo che svuota l'obiezione nell'identificare il film con le "pizze" di celluloidi che lo supportano, come se si trattasse di opere d'arte pittoriche o scultorie, che consistono e terminano nel quadro o nella statua consegnati dall'artista al committen-

⁵ MAX J. FRIEDLÄNDER, *Il conoscitore d'arte*. Torino 1955, p. 142.